
Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX

Anticipations and Retrospectives: Portuguese Poetry in the Last Decades of the Twentieth-first Century

Anticipations et rétrospectives : la poésie portugaise dans la seconde moitié du XXème siècle

Rosa Maria Martelo



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/rccs/939>

DOI: 10.4000/rccs.939

ISSN: 2182-7435

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Edição impressa

Data de publicação: 1 junho 2006

Paginação: 129-143

ISSN: 0254-1106

Refêrencia eletrónica

Rosa Maria Martelo, « Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 74 | 2006, posto online no dia 01 outubro 2012, consultado o 14 novembro 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/939> ; DOI : 10.4000/rccs.939



ROSA MARIA MARTELO

Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX

Em face da acentuada revalorização da textualidade nas poéticas da década de 1960 em Portugal – perspectiva que, com algumas especificidades, também se verifica no contexto francês e espanhol –, a demarcação dos poetas emergentes na década seguinte é, por vezes, fortemente reactiva. Mas haverá uma diferença essencial entre estas duas inflexões, corporizadas em poéticas aparentemente distintas? E haverá algum momento, na segunda metade do século XX, em que efectivamente se concretize uma ruptura? No presente estudo, procura-se mostrar que, mais do que produzir uma ruptura, as poéticas emergentes nos anos sessenta do século XX consolidam uma tradição de modernidade escolhendo a sua vertente mais radical, enquanto as poéticas subsequentes preferem reatar a tradição mais remota da modernidade, em sentido baudelairiano. Apesar de estarmos perante dois diálogos diferentes com a tradição, é possível observar que, em ambos os casos, esta é retomada a um ponto que nos impede de falarmos de ruptura.

E o giro do guindaste que, como um compasso que gira,
Traça um semicírculo de não sei que emoção
No silêncio comovido da minh'alma...

ÁLVARO DE CAMPOS, “Ode Marítima”

Acaba por vencer-nos o cansaço
e a estridência do grito transforma-se
por fim no giro do guindaste
traçando devagar um semicírculo
no silêncio longínquo da alma

GASTÃO CRUZ, “1934-1959”, *Repercussão*

1.

Em 1966, num ensaio publicado na revista *O Tempo e o Modo*, um dos mais profundos conhecedores da obra de Pessoa, Eduardo Lourenço, afirmava com indisfarçado júbilo que, nos ficcionistas emergentes entre os anos de

1953 e 1963, reconhecia (e só lhe faltava acrescentar – finalmente!) os filhos de Álvaro de Campos. Era uma descendência tardia, já que a obra do mais assumidamente modernista dos heterónimos pessoanos fora produzida entre os anos de 1913 e 1935; mas o ensaísta considerava identificável tal descendência pela “desenvoltura” de uma escrita que, a vários títulos, classificava como inovadora. O ensaio a que me reporto intitulava-se, justamente, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, e, com este título, Eduardo Lourenço sintetizava, numa equação breve, o que entendia ser o retomar de uma linha evolutiva que, embora vinda do modernismo, apenas em meados do século XX voltaria a ter continuidade ou, se quisermos retomar a imagem proposta, só então teria descendência (e a descendência é, como todos sabemos, condição de devir e não uma figura de repetição, embora desenhe uma continuidade).

Julgo ser este um ensaio absolutamente incontornável na tradição da crítica literária portuguesa, mesmo se não lhe tem sido dada a importância de que se reveste, situação a que não será alheio o facto de só em 1993 ter vindo a ser recolhido em livro (Lourenço, 1993).¹ Que em 1966, isto é, no momento em que o conceito de pós-modernismo começava a ganhar consistência entre a crítica norte-americana, Eduardo Lourenço reconhecesse uma espécie de reatar do Modernismo numa linha em devir, na medida em que, de algum modo, ele seria filialmente continuado naquilo que nesses anos se escrevia, é, sem dúvida, um ponto que merece a nossa atenção, quer pela argumentação proposta, quer pelo facto de este pensador, particularmente atento ao devir de uma tradição de modernidade em Portugal, ter como principal objecto de reflexão precisamente aqueles romances com os quais a crítica posterior viria a fazer coincidir a emergência do pós-modernismo no romance português.

Onde outros iriam situar a génese de uma prática de escrita caracterizada por uma capacidade de inovação menor do que aquela que caracterizara o modernismo, Eduardo Lourenço observava sinais inequívocos do estado de saúde da literatura portuguesa. Porém, para compreender o sentido desta sua leitura, é preciso ter em conta que, no centro das suas reflexões, estava a questão da relação entre literatura e ética – mais precisamente, entre a literatura e a “ideologia como ética mascarada de *deus ex machina*” (Lourenço, 1993: 261) –, bem como o reconhecimento de uma nova prática de escrita ficcional onde “a ideologia [já] não constitui ecrã entre criador e criaturas, entre criação e leitura”. “Esta espécie de anonimato” – escreve

¹ Apesar da pouca releitura que este ensaio tem tido na crítica actual, ele é recordado por Fernando Guimarães (2004: 12-13). Veja-se ainda Martelo, 2004: 160.

ainda – “é um triunfo sempre, é ‘a imparcialidade da neve’ a que se referia Álvaro de Campos” (*ibidem*). Nesta constatação é enfatizada a maneira como as novas propostas ficcionais desvalorizariam uma posição logocêntrica, em articulação com o fim do reinado da ideologia. Para Eduardo Lourenço, a literatura imediatamente anterior “[e]ra uma literatura *ética*, com o grave defeito de servir em grande parte exactamente a *mesma* ética do mundo que se propunha ‘transformar’. A Nova Literatura é neste capítulo mais *revolucionária*” (*ibidem*). E a sua força subversiva estaria precisamente na capacidade de mostrar sem ajuizar, numa “neutralidade ética” ou “indiferença ética profunda”, na sua “surdez” perante os valores da “mitologia espiritual portuguesa” (*ibid.*: 266), ou seja, no modo como, apesar de não procurar imitar nenhum modelo estrangeiro, esta nova literatura participava de um processo de renovação que excedia as fronteiras nacionais.

No ensaio a que estou a referir-me, Eduardo Lourenço não fala da poesia. Se falasse, talvez tivesse sublinhado que, nas mesmas balizas temporais, a poesia portuguesa se encaminhava para uma radicalidade discursiva que prescindia da comunicabilidade mais imediata, circunscrevendo no espaço da inquirição da língua e da desestabilização da gramática o questionamento das formas de poder e de repressão, bem como o esforço de conquista de um mundo e de uma subjectividade mais livres. Obras então emergentes, como as de Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge, Fíama Hasse Pais Brandão, ou como a de Herberto Helder, e mesmo outras que se situavam numa fase de afirmação mais adiantada, como as de Carlos de Oliveira ou de António Ramos Rosa, construía-se numa condição de forte resistência à paráfrase, no que desde logo podemos ver um claro sintoma de uma poesia que, pelo uso/invenção de uma língua outra, se esquivava a colaborar com a ordem inscrita na língua comum. A inquirição desagregadora a que uma poeta como Luíza Neto Jorge sujeita a linguagem, entre os anos de 60 e 70, absorvendo e reformulando algumas estratégias providas do Surrealismo, é em tudo coincidente com o que Roland Barthes defenderia na sua *Lição* (proferida em 1977) acerca das relações entre Texto e “despoder” (Barthes, 1979: 32).

Voltava a ser radicalmente sublinhada a ruptura da aliança entre a palavra e o mundo instaurada pela modernidade estética, essa forma de *epílogo* ou de vir depois do *logos* que Steiner situa algures entre 1870 e 1930 (Steiner, 1991: 121) – e cuja origem Eduardo Lourenço num ensaio recente considera, de resto, que jamais conseguiremos situar verdadeiramente (Lourenço, 2004: 37). Do mesmo modo, era novamente explorada a impessoalidade de uma poesia de teor abstractizante, e revalorizada a condição de autonomia do texto poético, tal como se procurava reavivar o poder de

negação das vanguardas estéticas do início do século. E poderia mesmo acrescentar-se que um certo desfasamento relativamente às capacidades receptivas do público voltava também, já que, uma vez mais, eram poucos os leitores capazes do dinamismo de leitura exigido por estas formas de textualidade. Numa formulação tipicamente telqueliana, o poeta e depois fotógrafo Denis Roche escrevia, em 1962: “A linguagem poética não tem outra finalidade que não a de exprimir uma certa interioridade que lhe é própria, o que significa que ela se basta a si mesma” (*apud* Pinson, 2002: 48). E muita da reflexão teórica ou metapoética desenvolvida neste período iria acentuar esta ideia, fechando o texto sobre si mesmo num processo auto-reflexivo.

É neste quadro que, relativamente à poesia emergente em Portugal, se vem a falar de uma “ruptura de 60” e de neo-vanguardismo. E, tal como em França e em Espanha, a poesia portuguesa da década de 60 ficará maioritariamente associada a esta tentativa de revalorização da textualidade e da experiência dos seus limites. Logo no início da década seguinte, e num evidente diálogo com uma reflexão metapoética de matriz mallarmeana, Gastão Cruz irá caracterizar o território poético assim constituído falando da emergência de “uma concepção de linguagem poética total”, de “efectivo domínio da máquina poética” e de “aprofundamento da tarefa estilística” (Cruz, 1973: 185-186, 198). Paralelamente, o epíteto de geração “da linguagem”, aplicado em Espanha a autores como Pedro Gimferrer ou Guillermo Carnero, sublinhava o afastamento então conseguido relativamente à poesia social do pós-guerra, cuja vinculação neo-humanista a quadros ideológicos provindos das utopias de emancipação oitocentistas conduziu a um esforço de comunicabilidade frequentemente empobrecedor, na medida em que se mostraria pouco capaz de conciliar o progressismo ideológico com a inovação estética.

Mesmo se certos autores, como Jorge de Sena, tinham tentado articular o agenciamento de uma dimensão ética na poesia com a herança modernista – e a teorização seniana em torno do conceito de testemunho é disso um exemplo incontornável pelo modo como incorpora a problemática pessoana do fingimento poético –,² mesmo se a reelaboração tardia do surrealismo português abre já este caminho, a verdade é que a poesia do pós-guerra se inscreve maioritariamente no quadro de uma literatura ética descrito por Eduardo Lourenço, ou seja, corresponde a uma última revitalização de uma

² Recorde-se a elaborada argumentação de Jorge de Sena no conhecido Prefácio à primeira edição de *Poesia I*, no qual propõe um conceito de testemunho que, dialogando com a noção pessoana de fingimento, procura simultaneamente apreendê-la e superá-la (cf. Sena, 1977: 23-30).

visão holística e teleológica da História e veicula um discurso de emancipação cuja matriz é ainda iluminista, pelo que dificilmente conseguiria articular-se com a profunda experiência de crise sobre a qual já Baudelaire construiu o seu conceito de “modernité” e menos ainda com a radicalização operada pelos modernismos.

Como se sabe, sensivelmente a partir de meados da década de 70 do século passado, a poesia portuguesa, tal como a francesa ou a espanhola, irá evoluir num sentido aparentemente diferente, o que tem justificado a sua classificação como pós-moderna (Amaral, 1991) ou a sua articulação com o pós-modernismo (Guimarães, 1989). Reassumindo uma maior proximidade com o leitor, propondo contratos de leitura que admitem efeitos autobiográficos e/ou de realismo, evitando o risco de hermetismo e incorporando a linguagem quotidiana, recusando o apoio sistemático na metáfora ou na imagem, optando por uma formulação mais narrativa e pelo verso longo – o que a conduz a registos de contaminação com a prosa –, esta poesia caracteriza-se por operar, de diversas formas, uma sobrecodificação que admite uma leitura mais imediatista, embora sem excluir a possibilidade de ser lida a um nível mais elaborado, até pelo facto de frequentemente desenvolver relações intertextuais de grande complexidade. Relativamente à revalorização da textualidade poética enfatizada pelos poetas de 50 e de 60, a demarcação dos poetas emergentes neste período é por vezes fortemente reactiva. Mas haverá uma diferença essencial entre estas duas inflexões corporizadas em poéticas aparentemente tão distintas? E haverá algum momento, na segunda metade do século XX, em que efectivamente se corporeize uma ruptura?

2.

Tu amor no tiene fin, Señor: Tu pueblo,
que atravesó el desierto y el Mar Rojo,
también logró pasar – mayor prodigio –
la segunda mitad del siglo XX

MIGUEL D'ORS, “Salmo Final”

Hoje, ao recordarmos o modo como Eduardo Lourenço proclamara o nascimento dos filhos de Álvaro de Campos, algures na transição da década de 50 para a de 60, não podemos deixar de pensar que este “fim do reinado da ideologia” na literatura portuguesa, no qual o ensaísta reconhecia uma prova de saúde criativa que associava à figura modernista de Álvaro de

Campos, inscrevia já no romance – ou melhor, re-inscrevia, visto que se tratava de reatar uma tradição de modernidade –, uma consciência vivencial ampla do que Lyotard viria a chamar, alguns anos mais tarde, a crise das grandes narrativas, e que essa é uma das razões que levarão posteriormente outros críticos a situar sensivelmente os mesmos autores na génese de uma ficção devedora do pós-modernismo.

Se Eduardo Lourenço reconhece os filhos de Álvaro de Campos precisamente naqueles em que outros verão os pais do romance de características pós-modernistas, tal acontece porque a argumentação que permite os dois movimentos, um de reatar uma tradição de modernidade e outro de reconhecimento da evolução do romance num sentido considerado novo, não é muito diferente. Com efeito, o que Eduardo Lourenço tem perante si é uma forma de ficção que, reagindo a essa perda que já Baudelaire anunciara e que é essencialmente a mesma que Lyotard irá sistematizar, uma vez mais relativiza as referências em função da sua subjectivização (Augé, 1995: 42-43), embora num processo que simultaneamente esvazia a subjectividade, fragmentando o que ainda resta de uma visão organicista ou logocêntrica do mundo (a ideologia como ética) numa rede dispersa de pontos de vista aos quais a experiência do mundo permanecerá agora irremediavelmente circunscrita. Nesse momento, “um tempo de acelerações históricas e metamorfoses espirituais apenas críveis” – resume ainda o ensaísta – “encontrou entre nós obras-espelhos adequadas à sua fulguração destruidora” (Lourenço, 1993: 267). E poderíamos mesmo dizer que “a grande ausência de nós a nós mesmos” nela observada por Eduardo Lourenço (*ibid.*: 259) não tem apenas a dimensão nacional que o ensaísta lhe pretende dar.

Como se exprimia esse espelhamento da destruição? No que à poesia diz respeito, creio que o primeiro passo nesse sentido se deu, de facto, num quadro de enorme cumplicidade com o modernismo, que foi, simultaneamente, redescrito de uma forma que tendia a colocar entre parênteses alguns aspectos da tradição de modernidade em que este se inscrevera. E julgo também que é essa descrição do modernismo que permite articular tanto a ideia de uma ruptura nos anos 60 quanto a hipótese de uma ruptura posterior que tem sido lida em função do conceito de pós-modernismo. Os anos em que emerge uma progressiva consciência de que a literatura que se está a produzir denota, perante o modernismo, uma menor capacidade de inovação são também aqueles em que se conclui, de maneira decisiva, o processo de construção da canonicidade do modernismo e se procede de forma mais sistemática à elaboração de uma sua visão-síntese. Talvez valha a pena determo-nos um pouco sobre alguns dos tópicos mais recorrentes dessa descrição, porquanto são eles que permitem equacionar tanto a possibilidade

de uma ruptura na poesia de 60, quanto a hipótese de uma segunda ruptura cerca de quinze anos depois. Foi tomando por referência a descrição da poesia moderna proposta por Hugo Friedrich que, recentemente, Jean-Claude Pinson pôde reconhecer o distanciamento da poesia francesa contemporânea relativamente a um paradigma moderno, ao qual esta viria contrapor um paradigma contemporâneo (Pinson, 2002). Todavia, não é evidente que tal descrição deva ser aceite, cerca de cinquenta anos depois, sem o devido distanciamento crítico.

Conhecemos a enorme fortuna crítica de um livro como *Estrutura da poesia moderna*, de Hugo Friedrich, cuja primeira edição alemã data de 1956, um livro que detém um papel essencial na descrição da poesia produzida no quadro da modernidade pós-baudelaireana em função de algumas características fundamentais: a *desrealização*, a *des-subjectivização* ou desumanização e a prevalência de *um conceito de experiência circunscrito ao domínio da linguagem*. Mas talvez se justifique determo-nos em algumas destas propostas.

Um aspecto que é notório na argumentação de Hugo Friedrich é o modo como ela opera sobre um conceito de real que tem ainda uma matriz positivista, o que leva este pensador a considerar que sempre que há um afastamento da poesia relativamente a uma realidade positiva, isto é, sempre que o agenciamento de dimensões como as do sonho ou do imaginário impedem o leitor de reconhecer o seu mundo habitual, ou o obrigam a vê-lo sob uma certa desfocagem, estamos perante um efeito de *desrealização*. O ponto mais alto desse processo seria a poesia de Mallarmé, dado o seu progressivo fechamento num universo puramente verbal – esse onde, como sabemos, a palavra “flor” apenas apontaria para “a ausente de todos os ramos”. Do mesmo modo, é com base na constatação de que não é possível estabelecer projecções autobiográficas e pela ausência de contratos de leitura de matriz confessional que Friedrich chega à ideia de des-subjectivização.

Creio que esta perspectiva, logo agudizada pelos estudos de carácter estruturalista, vai marcar de tal modo a década de 60, que se justifica interrogarmo-nos sobre se este quadro, que Friedrich faz remontar a Baudelaire e focaliza em Mallarmé e Rimbaud, não descreverá melhor algo que se passa nas décadas de 50/60 (isto é, a formalização dos pressupostos presentes no estabelecimento do cânone modernista) do que o processo inaugurado pelo reconhecimento baudelaireano da emergência da *Modernité*.

Se voltarmos a Baudelaire, e ao seu propósito de captar a “beleza misteriosa” do mundo contemporâneo, teremos que reconhecer que esta formulação, provinda ainda do desejo romântico de secundarizar os modelos

artísticos (Constantin Guys seria o exemplo daquele que prefere olhar à sua volta e ignorar esses modelos), tem o objectivo de ligar a arte à vida. De resto, os “Tableaux parisiens”, em *Les Fleurs du Mal*, são bem a tentativa de concretizar esse objectivo. A aversão de Baudelaire por todas as formas de realismo não traduz qualquer desinteresse pela vida imediata que ao realismo interessava: apenas pressupõe que esse mundo, reconhecível pelo leitor, e de resto fonte inesgotável da plasticidade da poesia moderna, tem, quando isolado, um recorte simplista e redutor. A sua visão de matriz neoplatónica centra-se na necessidade de captar, através dessa dimensão de real, um real mais real que excede a factualidade e o visível e, nessa medida, o que é posto em causa é uma formulação positiva (e positivista) do mundo, o que não implica qualquer vontade de fechamento da obra sobre si mesma, ou da linguagem sobre a linguagem.

Baudelaire desconfiava de todos os sistemas, por inevitavelmente falharem e assim se transformarem “[n]uma espécie de danação que sempre conduz a uma abjuração perpétua” (1976a: 577), e uma das mais violentas e sistemáticas rejeições suas centrava-se, já em meados do século XIX, na ideia de progresso tal como ela se formulava no contexto de um pensamento positivista e burguês nascido da tradição iluminista. Na sua opinião, esse “fanal obscuro”, como lhe chama, “essa lanterna moderna[,] lança[ria] as trevas sobre todos os objectos de conhecimento”, ao identificar na melhoria da vida material uma garantia do devir da humanidade. Em coisas como a máquina a vapor, a electricidade ou a iluminação a gás, Baudelaire via já emergir “a mais engenhosa e a mais cruel tortura”, “um modo de suicídio incessantemente renovado” (*ibid.*: 580-581). E, todavia, se, olhando o futuro, Baudelaire não reconhece diante de si senão uma figura de ausência ou de absoluta interrogação, o modo como descreve o “sentir” sobre o qual se vê forçado a retrair-se (*ibid.*: 578) não parece implicar que a poesia seja lançada num “mundo que não existe senão na língua”, ou seja, nesse mundo que, para Friedrich, e para toda uma tradição de leitores subsequente, é emblemático da poesia moderna (Friedrich, 1999: 112). Muito pelo contrário, o poeta é movido pelo “ideal obsessivo” de encontrar uma linguagem nova, cuja busca nasce “da frequentação das cidades enormes, do cruzamento das suas inumeráveis ligações” (Baudelaire, 1975a: 276). Que essa linguagem deva confrontar-se com um mundo de onde o sentido desertou, não é sinónimo de fechamento perante esse mundo, bem pelo contrário. É precisamente esta deserção que Baudelaire não só anuncia como também quer enunciar. E não será mesmo de excluir que uma das mais citadas e emblemáticas imagens da segunda metade do século XX, embora a sua origem remonte aos finais da década de 30, a figura do Anjo da História criada por

Benjamin, tenha partido, não apenas da observação de um quadro de Klee, mas também de um passo de “Fusées”, de Baudelaire:

Perdido neste mundo desprezível, acotovelado pelas multidões, assemelho-me a um homem cansado, cujo olhar não vê atrás de si, nos anos distantes, senão desprezo e amargura, e diante de si apenas vê uma tempestade onde nada de novo está contido, nem ensinamento nem dor. (Baudelaire, 1975b: 667)

As leituras que põem em evidência a auto-referencialidade da chamada “poesia moderna” recusam qualquer tipo de mecanismo referencial que não seja de ordem denotativa e esse facto leva-as a concluir que, não havendo denotação não há qualquer outro mecanismo referencial em presença. Assim, uma poesia que, ainda nos termos de Friedrich, se “separa da vida natural” (1999: 154) ou que cala a quotidianidade humana, como dirá Valéry (*apud* Friedrich, 1999: 243), ao mostrar “um mundo que não existe realmente senão na língua” (*ibid.*:112), tenderia para uma espécie de fechamento autista num universo puramente linguístico. Tais leituras inscrevem este processo na tradição da modernidade e, muito particularmente, no modernismo. No entanto, e recorrendo ainda a Hugo Friedrich como exemplo, é fácil verificar que o que este autor tem em mira é, acima de tudo, um processo de abstracção da linguagem poética, processo que admite, ainda assim, a referência sob uma forma a que chamarei *somatização estrutural*. De resto, Friedrich chega a estar muito perto de o reconhecer quando considera que, na poesia que estuda, “[o] sangue frio que preside ao seu trabalho, a sua predilecção por ‘a experiência’, a sua insensibilidade afectiva” são “marcas da influência directa do ‘espírito do tempo’” (1999: 237). Se invertermos a ordem desta argumentação determinista (pois, na verdade, é a poesia que remete para o “espírito do tempo”, caso contrário este já não seria legível a partir dela), verificamos que ela também nos diz que estas obras têm uma referência identificável, e poderemos compreender que a formulação de Friedrich alude a uma capacidade de referência que o ensaísta não pode formalizar, pois o que nela está em causa é o que um poeta decisivo para o devir da poesia portuguesa de 60, Carlos de Oliveira, descreverá como uma inscrição na própria estrutura poemática daquilo que é, ou nem sequer chega a ser, tematizado.³

³ “A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. [...] Desses elementos se sustenta bastante toda a escrita de que sou capaz, umas vezes explícitos, *muitas outras apenas sugeridos na brevidade dos textos*.” (Oliveira, 1992: 588; sublinhado meu).

É esse processo que pretendo destacar através da expressão *somatização estrutural*: um processo pelo qual o texto põe em evidência as suas características discursivas e, fazendo dessas propriedades objecto de referência – isto é, mostrando-as de forma radical, forçando o leitor a tornar-se sensível à própria condição do poema enquanto objecto de linguagem que perante si estremece, ou se desagrega, ou se indefine, ou se fragmenta –, alude a uma experiência do mundo que só assim parece tornar-se dizível. Quero, portanto, sugerir que, tal como no processo descrito pelo termo clínico *somatização*, o texto recorre a um outro meio de produzir sentido e de apontar o que o move – e diz uma falta (uma falha) que pode não designar explicitamente, o que lhe permite continuar a falar (e a falar transitivamente), embora de outro modo. Por conseguinte, o aparente fechamento do texto sobre si mesmo é, na verdade, uma condição de abertura, um modo de este se tornar permeável a um real que se tornou problemático e essencialmente entendido como ausência de real. Nessa medida, haveria que voltar a Baudelaire para recordar o ponto onde tudo começa: a tentativa de mostrar “a beleza misteriosa” que pode estar contida no mundo contemporâneo (1976b: 695), embora o poeta também reconheça que “este mundo adquiriu uma espessura de vulgaridade que confere ao desprezo do homem espiritual a violência de uma paixão” (1971: 181).

A grande consequência deste modo de significar não parece ser, portanto, a *desrealização* enfatizada por Friedrich: é, em vez disso, a completa integração da experiência da poesia no espaço do poema, a identificação do poético com a experiência da língua e da textualidade, num processo homólogo ao do “retraimento do espaço pictural” na pintura da modernidade, tal como, em diálogo com as teses de Greenberg, Bernardo Pinto de Almeida o observou na obra de Manet, aproximando-a da reflexão estética de Baudelaire em torno do conceito de “modernité”, e mostrando como, num movimento paralelo ao que estou a descrever, a pintura tende a coincidir com a superfície da tela, transformando-a em “espaço-vitrina” (Almeida, 1996: 93, 104).⁴ Num mundo de que os deuses se ausentaram e no qual a dimensão de transcendência não cessará de empobrecer – esse mundo que Ihab Hassan procurou descrever através de uma amálgama de indeterminação e imanência (Hassan, 1982), o conceito romântico de poesia, francamente mais largo do que o de poema, desde logo por ser inseparável da experiência de uma relação transcendental entre o espírito e a natureza, deixa assim de ter lugar. E a valorização do princípio de cons-

⁴ Sobre as relações da obra de Manet com o conceito baudelaireano de “modernité”, ver o cap. XII de *O plano de imagem*, pp. 149-175.

trução e do potencial criativo disponibilizado pela língua, a interpenetração entre criação poética e reflexão metapoética, dominantes na modernidade, são consequentes deste entendimento francamente mais restritivo e imanentista da poesia.

Julgo também que a chamada *des-subjectivização* do poema pode ser entendida neste contexto, porquanto a circunscrição da experiência da poesia à experiência do poema, tornando evidente o seu efeito de recuo sobre a própria identidade de quem escreve, tem como consequência o reconhecimento do processo de “alterização” produzido na escrita.⁵ A alterização observada por Rimbaud, ou a impessoalidade afirmada por Mallarmé e T. S. Eliot, ou o fingimento acentuado por Pessoa, são nomes que descrevem a subordinação da experiência da subjectividade à própria produtividade do texto, da qual aquela é vista a decorrer como um efeito apenas possível na medida em que toda a extensão ontológica da poesia não pode, em nível algum, exceder a condição de identidade entre poesia e poema.

Sensivelmente a partir da década de 70, este conceito de poesia vai ser profundamente posto em causa; mas não a condição de ausência de real à qual procurava responder. Uma vez mais, tornar-se-á possível encontrar inúmeros exemplos de poemas que insistem no facto de a poesia constituir uma experiência essencialmente relacional que excede o poema e não coincide com ele: a narratividade, a atenção dada ao quotidiano urbano, articulada com a busca de um olhar capaz de o transfigurar e de lhe conferir espessura, a ênfase colocada na cumplicidade com o leitor são alguns sintomas dessa inflexão que parece vir re-situar a questão matricial da modernidade estética no seu ponto de partida, abdicando de qualquer radicalização modernista e menos ainda vanguardista – como se voltássemos a Baudelaire e ao desejo de criar uma linguagem suficientemente dúctil para captar a experiência de uma urbanidade que se confronta com um limiar agravado de desumanização. Em certa medida, poderíamos considerar que existe uma dimensão neo-romântica nesta reformulação; no entanto, há uma diferença incontornável a separar estas novas poéticas das poéticas românticas: é que subsiste, ou mesmo se agrava, a consciência do desvanecimento ou diferimento do mundo instaurada pela modernidade baudelairiana. E enquanto, no contexto romântico, o desajustamento entre o homem e o mundo tendia a ser situado do lado da experiência da subjectividade, agora esse desajustamento situa-se sobretudo num outro plano: o da permanente virtualização do real, à qual a subjectivização das referências, que conduz à recusa do lirismo abstractizante, procura responder.

⁵ Sobre a noção de “alterização”, veja-se Gusmão, 2002: 91, *passim*.

Ao nível mais essencial, não parece possível observar diferenças profundas entre o textualismo vanguardista dominante na poesia portuguesa dos anos 60, assente na exploração neo-modernista de uma linguagem poética ostensivamente diferenciada, e a recusa dessa poética nas décadas seguintes. Como resumia Arthur Danto, reportando-se ao que define como a arte pós-histórica emergente na década de 60, que emblematiza através de *Boîte Brillo* de Warhol, nesse momento “ainda é possível ser-se um artista de vanguarda, mas, contrariamente ao que acontecia com Dada em 1919, trata-se agora simplesmente de um estilo, mais do que de um momento histórico” (Danto, 1996: 24). Ou seja: a existência das vanguardas históricas implica que todas as neo-vanguardas se transformem em estilos, já que, por definição, a atitude da vanguarda é historicamente irrepetível em termos idênticos. Julgo que o “estilo” dominante na poesia de 60, e o mesmo é dizer a poética dominante, procurou reactivar a tradição modernista, enquanto o “estilo” seguinte se mostrou mais interessado em recuperar uma tradição baudelaireana, uma modernidade em sentido lato. Mas seria excessivo falar de ruptura, ou de mudança de paradigma, relativamente a qualquer uma destas inflexões, na medida em que ambas respondem ainda a uma mesma problemática instaurada pela modernidade estética.

Luís Miguel Nava, que, remetendo para a obra crítica de Gastão Cruz, utiliza o termo “ruptura” para caracterizar a poesia emergente nos inícios da década de 60, tem como horizonte a recusa de um padrão muito próximo: a tradição do realismo social do pós-guerra na sua dimensão neo-humanista, isto é, o mesmo hiato que leva Eduardo Lourenço a reconhecer os filhos de Álvaro de Campos nos ficcionistas emergentes entre fins de 50 e inícios de 60. E, de facto, só relativamente a esta relação muito próxima se poderia reconhecer uma prática “ruptural”. Convirá reconhecer, no entanto, que fora a própria linhagem humanista, que aqui serviria de ponto de referência, a irromper como um parêntese numa tradição de modernidade francamente mais funda do que ela, conduzindo, precisamente pela sua condição parentética, à inevitável reposição de um diálogo mais ou menos radical com a tradição simbolista-modernista e vanguardista. Nessa medida, mais do que produzir uma ruptura, as poéticas emergentes na década de 60 *consolidam uma tradição de modernidade* escolhendo a sua vertente mais radical (como dirá Eduardo Lourenço, só então se reconhecem, pela sua “desenvoltura”, os filhos de Álvaro de Campos), enquanto as poéticas subsequentes preferem reatar a tradição mais remota da Modernidade, em sentido baudelaireano. Trata-se, pois, de dois diálogos diferentes com a tradição, mas trata-se sempre de retomar a tradição a um ponto

que nos impede de falarmos de ruptura. Nos dois casos, é indiscutível a importância da intertextualidade e o modo como ela remete para o que Fredric Jameson chamou “uma massa de clássicos mortos” (1991: 17), isto é, uma espécie de arquivo de estilos.

Significativamente, relativamente ao intuito de “voltar ao real”, nos anos 70, que tem vindo a ser articulado como pós-modernista, Nava é peremptório (no que notoriamente se distancia, por exemplo, da argumentação de Jean-Claude Pinson):

Não há qualquer ruptura entre a poesia iniciada nos anos 60 e a que viria a revelar-se na década seguinte. [...] A linguagem com que alguns destes [poetas], denunciando um maior peso de Ruy Belo, se apostaram, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, em voltar ao real e ao coração, legaram-lha os primeiros depurada e apta a suportar a declaração sentimental sem que tal significasse um retrocesso. (Nava, 2004: 216-217)

Julgo que, mais do que falar de rupturas, deveríamos falar de deslocamentos, ou de diferentes polarizações, perante uma tradição de modernidade na qual a tentativa de articular arte e vida nunca estivera, na verdade, ausente. A grande ausência fora, desde Baudelaire, a impossibilidade de articular a arte e a *vida-enquanto-presença*, e essa ausência de real marca toda a literatura do século XX, excepção feita para esse momento parentético em que as grandes narrativas oitocentistas ainda são, tentativamente, recuperadas como campos do possível: ou como grandes parênteses numa realidade mais vasta que acabaria por desmenti-las outra vez. Que as poéticas realistas a elas associadas tenham sido sistematicamente desvalorizadas é, de resto, algo que nos diz muito da matriz estética a partir da qual tal juízo se estabelece. Nesse sentido, a proposta de um conceito de *sobre-modernidade*, tal como ocorre em Marc Augé, ao colocar a tónica na passagem da dimensão elitista da experiência modernista do mundo a um destino comum (Augé, 1995: 98), pode ser particularmente elucidativa do quanto a sucessão e mesmo a convivência de estilos na segunda metade do século XX não pressupõe qualquer forma essencial de ruptura, mas antes um processo de vulgarização de uma experiência que começara por estar limitada ao campo muito restrito da experiência de uma aristocracia de arte, o que nos deixa compreender que a poesia possa agora, sem contradição, dizer esta mesma experiência de ausência, fundadora da modernidade, embora sob um contrato de leitura distinto, fazendo extravasar a poesia dos limites do poema, e com base na produção de efeitos de reconhecimento de um mundo habitual por parte do leitor.

Recordando um texto seu publicado em 1981, Joaquim Manuel Magalhães escrevia em 2001:

Voltar ao real, sim. Como o disse
quando outros se refugiavam
na linguagem da linguagem.
Nessa altura
mudaram quase todos de registo.
Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei
desencanto.
[...]
Embora dentro das palavras
Eu o recebesse em encantamento,
Num mundo límpido, à fraude,
À fuligem, à agressão.
Um canto de euforia, com abatimento
no seu algar, na cilada do enforcador.
(Magalhães, 2001: 69-70)

Estou, portanto, a tentar contar a história de uma ferida aberta há muito, e à qual temos continuado a regressar, mesmo se o temos feito com recurso a estilos distintos e inovando sobre eles: a história da grande ausência de nós a nós mesmos, como lhe chamou Eduardo Lourenço. Tal como as grandes narrativas que entretanto se perderam, esta é outra narrativa, embora menos espessa, mais rarefeita. É a longa história da progressiva virtualização do real, à qual a poesia sempre procurou responder, sem nunca desistir da epifania. Mas talvez o reconhecimento da inscrição da virtualidade das imagens no próprio plano da experiência do real esteja a abrir perante nós a possibilidade de experimentarmos outras formas de presença. Só desse lado poderemos encontrar-nos perante o fim eternamente anunciado, e eternamente adiado, dessa narrativa que a modernidade baudelairiana intuiu e que veio a ser o nosso destino comum.

Referências bibliográficas

- Almeida, Bernardo Pinto de (1996), *O plano de imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Amaral, Fernando Pinto do (1991), *O mosaico fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Augé, Marc (1995), *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
Barthes, Roland (1979), *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.

- Baudelaire, Charles (1971), “Préface des Fleurs” [Projets de Préfaces], in *Oeuvres Complètes*, I. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1975a), “À Arsène Houssaye”, in *Le Spleen de Paris, Oeuvres Complètes*, I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles (1975b), “Fusées”, in *Le Spleen de Paris, Oeuvres Complètes*, I. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1976a), “Exposition Universelle – 1855, Beaux Arts”, *Oeuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1976b), “Le peintre de la vie moderne”, in *Oeuvres Complètes*, II. Paris: Gallimard.
- Cruz, Gastão (1973), *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano.
- Danto, Arthur (1996), *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil.
- Friedrich, Hugo (1999), *Structure de la poésie moderne*. S.L.: Librairie Générale Française.
- Guimarães, Fernando (1989), “Do modernismo ao pós-modernismo: um caminho possível?”, in F. Guimarães, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 149-159.
- Guimarães, Fernando (2004), “O modernismo e a tradição da vanguarda”, in F. Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: IN-CM.
- Gusmão, Manuel (2002), “Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica”, in Isménia de Sousa; Maria de Lurdes Sampaio (orgs.), *Contextos de modernidade – Cadernos de Literatura Comparada*, nº 5. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- Hassan, Ihab (1982), *The Dismemberment of Orpheus – Toward a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Jameson, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Lourenço, Eduardo (1993), *O canto do signo, Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença.
- Lourenço, Eduardo (2004), “O lugar do Anjo”, in *O lugar do Anjo – Ensaios pessoais*. Lisboa: Gradiva.
- Magalhães, Joaquim Manuel (2001), “Arqueiro”, in J. M. Magalhães, *Alta noite em alta fraga*. Lisboa: Presença, 69-70.
- Martelo, Rosa Maria (2004), *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras.
- Nava, Luís Miguel (2004), *Ensaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Oliveira, Carlos de (1992), “Micropaisagem”, in C. de Oliveira, *Obras*. Lisboa: Caminho.
- Pinson, Jean-Claude (2002), “Structure de la poésie moderne”, in Daniel Guillaume (org.), *Poétiques et poésies contemporaines*. S.L.: Le temps qu’il fait, 43-63.
- Sena, Jorge de (1977), “Prefácio da primeira edição”, in J. de Sena, *Poesia I*. Lisboa: Moraes Editores, 23-30.
- Steiner, Georges (1991), *Réelles présences: les arts du sens*. Paris : Gallimard.